

Das Kunstgewerbemuseum hat damit zu seinem bisherigen Besitz an Arbeiten Wenzel Jamnitzers, einer Buchholzfigur und dem Bleiguß seines Epitaphs, noch einen Bronzeuß hinzubekommen. Daß dem Museum von dem wenn nicht besten, so doch berühmtesten Goldschmied der deutschen Renaissance eine Silberarbeit fehlte, war immer als eine besonders empfindliche Lücke beklagt worden. Tatsächlich aber hat das Kunstgewerbemuseum schon längst aus der Kgl. Kunstkammer ein ganz unanfechtbares Werk Wenzel Jamnitzers übernommen, das aber nicht als solches erkannt wurde und daher in J. Lessings Handbuch »Gold und Silber« und auch sonst in der Fachliteratur unerwähnt geblieben ist. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Meisters als eines Führers der deutschen Renaissance und die geringe Zahl seiner Werke mag es rechtfertigen, daß das neu bestimmte Stück des Museums hier bekannt gemacht wird. Es ist ein Ebenholzkabinett mit vielen Schubladen und einem schmälere Oberbau, innen und außen allseitig aufs reichste mit vergoldeten, zum Teil farbig emaillierten Silberbeschlägen ausgestattet, mit Pilastern und Hermen, Engelsköpfchen, Muscheln, Mascarons, Rollwerkschildern und figürlichen Füllungen (Abb. 89, Vorderseite mit geschlossenen Türen; breit 40 cm, hoch 35 cm). Die meisten Beschlagstücke sind, wie das in der Jamnitzerwerkstatt gebräuchlich war, gegossen; die silbernen Türbänder und Schlösser geätzt; eine Anzahl Silberscheiben mit emaillierten Bandarabesken kehrt ebenso auf dem Merkelschen Tafelaufsatz wieder. Innen sind die Türen mit gravierten und schwarz ausgeschmolzenen Silberplatten belegt, welche Ornamentstiche von Cornelis Bos wiederholen. Getrieben sind nur die figürlichen Flächenfüllungen, sechs unten und sechs im Oberteil, denen Platten von Lapislazuli unterlegt sind. Diese Flächenfüllungen enthalten in ovalen Rahmen je eine allegorische Figur der freien Künste oder von Göttern. Zwei davon, aus der unteren großen Folge, hatte das Kabinett verloren, bevor es aus der Kunstkammer in das Kunstgewerbemuseum kam. Die fehlenden Füllungen, eine mit Merkur als Pendant zu der am Kabinett noch vorhandenen Diana, dann die Astronomia, sind aber im Victoria and Albert Museum erhalten (veröffentlicht im Art Journal 1905, S. 105), und die letztere ist mit dem Meisterstempel des Wenzel Jamnitzer versehen. Die Identität des ornamentalen Rahmens, des figürlichen Stils und die gleichen Abmessungen machen es zweifellos, daß die Londoner Füllungen von dem Ebenholzkabinett in Berlin herkommen. Das letztere ist somit unter die bezeichneten Arbeiten Wenzel Jamnitzers einzureihen, als ein Werk, das unsere Vorstellung von dem Formenschatz seiner Werkstatt wesentlich bereichert.

FALKE

KUPFERSTICHKABINETT

ATHANASIVS KIRCHER UND EINE DEM FRANCESCO SALVIATI ZUGESCHRIEBENE HANDZEICHNUNG

Wie kommt Saul unter die Propheten, ein Ägyptologe in die Rubrik des Kupferstichkabinetts in unseren Amtlichen Berichten?

Im 34. Bande des Jahrbuches d. K. Preuß. Kunstsamml. hat Hermann Voß auf S. 310 eine Handzeichnung veröffentlicht, die durch eine ältere Sammlerunterschrift dem Carlo Portelli zugeschrieben wird. H. Voß verwirft das und teilt aus stilkritischen Gründen das Blatt mit großer Sicherheit dem Francesco Salviati zu. Ich möchte anregen, diese Frage noch nicht als entschieden zu betrachten, sondern von neuem zu prüfen.

In dem Bilde (Abb. 90) sind zwei Leute voll Staunen und Bewunderung in die Betrachtung eines Obeliskens versunken, der mit fünf Bildchen bedeckt ist. In der Umgebung liegen Säulentrümmer und steht eine Statue der Athene.

H. Voß bemerkt, daß »der vielleicht allegorische Inhalt einstweilen ungedeutet bleiben muß«. Doch scheint mir der einfache Inhalt ganz klar. Das Bild bedeutet weiter nichts als das Erstaunen der Neuzeit über die Weisheit, die aus den Resten des ägyptischen Altertums zu uns spricht. Die scheinbar von Ägypten abführende Statue der Athene beweist gerade die Richtigkeit der Erklärung.

Denn die wunderlichen Zeichen auf dem Obelisk und das archäologische Beiwerk sind nur eine Ansmalung einer Stelle bei Plutarch, de Iside usw. Kap. 32: »Im Vorhofe des Athentempels zu Saïs waren folgende Zeichen eingegraben: ein Kind, ein Greis, dann ein Falke, ferner ein Fisch und am Schluß ein Flußpferd. Das bedeutet symbolisch: O ihr, die ihr entsteht und vergeht, Gott haßt die Frechheit.« Es sei bemerkt, daß die Griechen mit dem Namen Athene die ägyptische Neith, die Stadtgöttin von Saïs, bezeichneten. Eine fast ganz gleiche Inschrift überliefert Clemens Alexandr. Strom. V, 7 als »sogenannten heiligen Pylon« in Theben stehend. Die Athenestatue auf der Handzeichnung beweist aber, daß der Maler durch die Plutarch- und nicht durch die Clemensstelle angeregt worden ist.

Damit ist jedoch die Sache noch nicht erledigt. Ob eine derartige Inschrift in Wirklichkeit je existiert hat, können wir nicht mehr nachprüfen. Jedenfalls ist die bildliche Gestaltung der von den Schriftstellern aufgezählten Schriftzeichen, wie sie die Handzeichnung gibt, modern und ohne jede Anlehnung an altägyptische Formen. Mich erinnerten die Zeichen lebhaft an die von dem phantastischen »Entzifferer« der Hieroglyphen Athanasius Kircher oft in seinen angeblichen ägyptischen Inschriften gegebenen. In das Durch-



Abb. 90

blättern der Kircherschen Wälzer teilte ich mich mit G. Möller, und er stieß wirklich bald auf das in Abb. 91 wiedergegebene Bild aus dem »Obeliscus Pamphilius«, Rom MDCL, S. 198. Die Ähnlichkeit mit dem Obeliken der Handzeichnung ist überraschend, um so mehr als in der Stelle Plutarchs keine Rede davon ist, daß die Inschrift im Athenetempel gerade auf einem Obeliken gestanden habe. Es sieht aber Kircher ganz ähnlich, wenn er seiner Rekonstruktion der Inschrift den Obelikenrahmen gibt. Ferner können unmöglich zwei Menschen unabhängig voneinander darauf kommen, die Worte »Kind« und »Greis« gerade nur durch Köpfe, nicht durch ganze Figuren, darzustellen. Das letzte der fünf Schriftbilder bietet uns aber eine Handhabe, das Verhältnis der beiden Darstellungen noch genauer zu präzisieren. Auf der Handzeichnung sehen wir ein merkwürdiges, tapirähnliches Rüsseltier mit Hufen. Bei Kircher dagegen ist es ein Pferd mit Schwimmhäuten an den Vorderbeinen, das sich aus dem Wasser erhebt, ein richtiger »ἵππος ποτάμιος«. Ein wirkliches »Nilpferd« wird weder Kircher noch der Maler je gesehen haben. Jedenfalls ist der letztere hier von der

Kircherschen Zeichnung abhängig. Er wird eine flüchtige Skizze nach Kircher mißverstanden haben.

Nun ist aber der Kirchersche Obeliscus Pamphilius 1650 erschienen, und Portelli wie Salviati haben rund 100 Jahre früher gelebt. Mir bleibt nichts übrig, als die Herren Kollegen, die sich mit der italienischen Kunst beschäftigen, zu bitten, eine ältere Quelle nachzuweisen, die der Gelehrte

wie der Maler benutzt hat, oder aber die »stilkritischen Gründe« noch einmal nachzuprüfen. Vielleicht ergibt sich doch, daß die Zeichnung dem XVII. Jahrhundert zugehört, und daß die einfachste Lösung die richtige ist, daß der Maler nämlich das damals berühmte Werk des angeblichen Entschleierers altägyptischer Weisheit benutzt hat.

Im übrigen liegt es nahe, anzunehmen, daß das Ovalbildchen nicht hat allein stehen sollen, sondern daß es einer Reihe angehört, in deren übrigen Stücken vielleicht die Neuzeit ähnlich die Werke der anderen alten Völker anstaunte. Die wären dann aber erst noch nachzuweisen.

Für mich als Ägyptologen ist es ein kleines Vergnügen, durch den Hinweis auf das abstruse Werk des

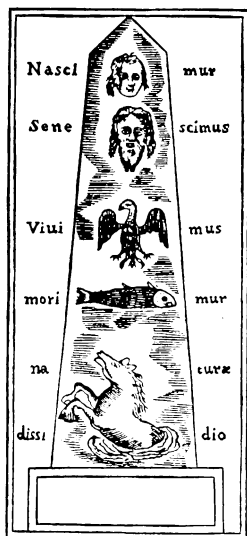


Abb. 91

von uns verleugneten »vorsündflutlichen« Verfahren doch wenigstens einer anderen Wissenschaft in etwas nützen zu können.

HEINRICH SCHÄFER

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

NEUERWERBUNGEN DEUTSCHER PLASTIK IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

I.

Die neuen Erwerbungen in der Abteilung der Bildwerke, für die jetzt in dem Durchgang vom Treppenhaus zur Basilika ein Ausstellungsraum geschaffen wurde, verteilen sich auf 3 Jahre. Einzelne Stücke sind an dieser Stelle schon besprochen worden¹⁾. Auch von den kürzlich hinzugekommenen verdankt die Sammlung einen sehr wesentlichen Teil der Stiftung einer Anzahl von Kunstfreunden, die dem Generaldirektor im Jahre 1912 zur Verfügung gestellt wurde²⁾, vorab die kostbaren Ankäufe aus den Sammlungen Lippmann und Oertel.

Die oberrheinische Madonnenstatue, auf die zunächst hingewiesen werden soll, stammt mündlicher Überlieferung zufolge aus Dangolsheim bei Molsheim im Unterelsaß³⁾. Der Schnitzaltar gleicher Herkunft, der im XIX. Jahrhundert ins Straßburger Münster gelangt ist, eine mittelmäßige Arbeit aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, bietet keine Anknüpfungspunkte. Auch sonst hat die oberrheinische Plastik wohl Verwandtes, aber — mit einer Ausnahme — nichts unmittelbar Zugehöriges. Das ist auffallend, weil es bei der persönlichen, energischen Formsprache des Meisters nicht schwer sein sollte, seine Hand wiederzuerkennen. Freilich angesichts des heutigen Denkmälerbestandes im Elsaß, der noch mehr als anderwärts das Bild weniger Überbleibsel einer weitverzweigten, äußerlich und innerlich reichen Produktion bietet, ist die Vereinzelung eines hervorragenden Werkes nicht zu verwundern. Wir müssen uns fürs erste damit begnügen, auf die Arbeiten hinzuweisen, die die nächsten Parallelen zu unserer Figur bieten. Es sind die Altäre der Kirche zu Lautenbach im Renchtal (Kr. Offenburg)⁴⁾, deren Entstehung im nahen Straßburg so gut wie sicher ist. Der rechte Seitenaltar mit den Heiligen Wolfgang und Martin kann als eine Vorstufe, der Hochaltar, mit der Madonna und den beiden Johannes, als eine Fortentwicklung der Kunstweise unseres Meisters gelten. Gemeinsam ist vor allem das

Standmotiv der Figuren, die Art ihres S-förmigen Schwunges, der sich hier nicht reliefartig, sondern schräg nach vorn entwickelt. Der starken Verschiebung des Körpers mit der emporgezogenen Schulter und der vorgestreckten Hüfte kontrastiert das Gewand, das, überall als schwere Masse mit steifen Brüchen behandelt, dem Zweck dient, die Senkrechte zu betonen und mit ruhigen Umfassungslinien die Gestalt einzuschließen. Während aber sonst allzu häufig die Stoffmassen allein den Eindruck bestimmen und der Aufbau des Körpers unklar bleibt, beruht in unserem Fall die Wirkung gerade auf dem Gegenspiel beider Größen, das sichtbar zu machen der Künstler als seine Hauptaufgabe betrachtet zu haben scheint. Innerhalb dieser Aufgabe bewegt er sich mit der vollen Freiheit seiner Zeit, die nicht das statisch Sichere und Wohlbegründete, sondern den Reiz vielfältiger, verschlungener Bewegungen sucht.

Dieser Gemeinsamkeit der künstlerischen Absicht geht weithin zur Seite eine Gleichheit der Einzelmotive. Man wird so dazu gedrängt, auch für die neuerworbene Berliner Statue die Werkstatt in Straßburg zu suchen, zu dessen Kunstgebiet ja auch Molsheim und das nahe Dangolsheim gehören. Eine noch nähere Verbindung herzustellen, ist nicht möglich. Die Verschiedenheit der Empfindung bei beiden Werken ist zu groß, um sie einem einzigen zuzutrauen. Es ist vor allem die Frische der Naturbeobachtung, die der Dangolsheimer Meister vor dem Lautenbacher voraus hat. Der Gesichtstyp seiner Madonna, wenig verinnerlicht, aber höchst lebendig in der vollerblühten weichen Rundung der Wangen, dem versonnenen Niederblicken der großen Augen, den starken, schön geschwungenen Lippen, ist ganz sein Eigentum. Die Lautenbacher Maria und ebenso die engverwandte Barbara des Berliner Museums¹⁾ haben ihm gegenüber den offenen Blick ins Weite gemeinsam, die höhere Stirn, die schärfere Artikulation von Nase und Mund, den tieferen Augenwinkel und im ganzen den sprechenden, bewußteren Gesichtsausdruck. Dann die Gewandung: das Motiv ist fast identisch, aber bei der Dangolsheimer Madonna zu klarer Übersichtlichkeit gestaltet, bei der Lautenbacher künstlerisch kompliziert. Wie dort die schweren Falten auf der Seite zusammenlaufen, wie das Mantelende vorn mit einem scharfen Ruck emporgenommen erscheint (vgl. Abb. 92 und 93), wie die Schattenhöhle rechts das Auge in die Tiefe zieht und die Linie des Körpers erspähen läßt, das alles verrät eine künstlerische Reife, eine Fähigkeit des Disponierens, wie sie in der zeitgenössischen Kunst nicht eben häufig angetroffen wird. Wie das phantastische Ausspinnen der

¹⁾ Amtl. Berichte XXXI, S. 89, XXXII, S. 21. 100, XXXIII, S. 28. 223. 306, XXXIV, S. 239.

²⁾ Vgl. Amtl. Berichte XXXIII, S. 292.

³⁾ Erworben bei der Versteigerung Oertel 1913. Abb. 92 und 93. Nußbaumholz, rundplastisch, 105 cm hoch.

⁴⁾ Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden (Kreis Offenburg), Tafel VI, Figur 108 und 116.

¹⁾ Katalog Nr. 166.